

# NOTAS VIDEOGRÁFICAS: O GESTO ALTERMODERNISTA NA OBRA “365 DAY PROJECT” DE JONAS MEKAS

Letícia Castro Simões

## Resumo

O artigo pretende analisar as imbricações entre artes visuais e linguagem cinematográfica no pensamento acerca de uma estética videográfica. Toma-se como objeto analítico o projeto “365 Day Project”, de Jonas Mekas. Partindo da afirmação do autor Philippe Dubois de que os conceitos da linguagem cinematográfica não são suficientes para problematizar as práticas videográficas, a pesquisa utiliza conceitos comuns à teoria da imagem e à filosofia da arte, especificamente os conceitos de “altermodernismo”, desenvolvido por Nicolas Bourriaud e de “gesto”, desenvolvido por Giorgio Agamben, para discutir o modo como a relação entre as obras videográficas e os dispositivos audiovisuais se torna produtora de subjetividades em um campo híbrido à linguagem do cinema e das artes visuais.

## Palavras-chave:

Artes Visuais; Vídeo; Cinema Expandido; Teoria da Imagem; Altermodernismo

## O VÍDEO COMO ESTADO DO OLHAR: UMA FORMA QUE PENSA

A introdução do vídeo na produção audiovisual trouxe uma série de problematizações sobre como pensar teoricamente a linguagem e a estética acerca dessas imagens. A pluralidade das obras realizadas em vídeo, inclusive, não nos permite ir em busca de uma unidade mas sim, dirigir-se à multiplicidade como um elemento característico desta produção. Vídeo-instalações, vídeo-roteiros, vídeo-diários, vídeo-arte, vídeo-metalinguagem: a imagem produzida em/para o vídeo como uma forma de pensar imagens, como um estado do olhar.

Assistimos no século XX ao desenvolvimento da fotografia – e suas inúmeras questões, da fixação

## Abstract

*This article aims to examine the imbrications between visual arts and film language in the thought about a videographic aesthetic. It takes as analytical object the project “365 Day Project” by Jonas Mekas. From the assertion of author Philippe Dubois that the concepts of film language are not sufficient in order to discuss videographic practices, this research uses concepts common to image theory and art philosophy, specifically the concepts of “altermodernism”, developed by Nicolas Bourriaud and “gesture”, developed by Giorgio Agamben, to discuss how the relationship between videographic works and audiovisual devices becomes a producer of subjectivity in a field hybrid to the language of cinema and to the language of visual arts.*

## Keywords:

Visual Arts; Video; Expanded Cinema; Image Theory; Altermodernism

física do invisível à discussão da morte da autonomia do artista –, do cinema – do cinematógrafo ao cine-jornal ao cinema 3D –, e das artes visuais. Particularmente, poderíamos colocar estas últimas como foco de luz da discussão da teoria da arte nas últimas décadas. No entanto, da fotografia à imagem eletrônica, do cinematógrafo ao vídeo, a discussão proposta para cada forma artística tem como tencionamento principal a dimensão tecnológica – televisão versus cinema ou internet versus televisão –, deslocando de um primeiro plano teórico uma discussão sobre as brechas criadas nas obras para a passagem de um sujeito.

O vídeo levanta novas questões relativas aos conceitos cinematográficos de plano, quadro, montagem, imagem, narrativa. No vídeo, a sobreposição de

diversas imagens, a combinação de fragmentos de diferentes origens, os encadeamentos de imagens mais do que a montagem de planos propõem novos modos de relação com o audiovisual. Seja em relação direta com o cinema narrativo dominante – mas realizado em vídeo –, seja através da reinvenção de dispositivos cinematográficos, principalmente no campo da vídeo-arte, a realização videográfica impõe o seu desafio: pensar o vídeo enquanto um estado da imagem, uma forma de se pensar a imagem, ao invés de um novo produto da linguagem cinematográfica (DUBOIS, 2004, p. 74).

Para o pesquisador Philippe Dubois, “o vídeo é o lugar da fragmentação, da edição, do descentramento, do desequilíbrio, da politopia (heterogeneidade estrutural do espaço), da velocidade, da dissolução do sujeito, da abstração” (DUBOIS, 2004, p. 14). Portanto, as imagens videográficas não mais deveriam ser analisadas nos termos da linguagem cinematográfica. Pensar o vídeo é pensar a posição da imagem na arte contemporânea; a relação entre o sujeito, o real e o outro através da dimensão maquínica da câmera.

A imagem-vídeo constrói-se como imagem-ato – não uma performance mas performativa em relação à sua natureza maquínica –, existente tão somente no tempo e nunca no espaço. Mas o que significa essa existência temporificada? Ou, subvertendo o foco da pergunta, como identificar a desterritorialização da imagem-vídeo e o que isto significa para o pensamento acerca da teoria da imagem?

### **O FILME-DIÁRIO: AQUELE QUE ESCREVE É AQUELE QUE FILMA**

O lituano Jonas Mekas, poeta, artista visual e cineasta, ao desenvolver uma reflexão acerca do seu modo de filmar, ainda em película, com a Bolex –, utiliza-se de conceitos da literatura. Seus planos são *notas*, seus filmes são *diários*. São notas fragmentadas, editadas, descentralizadas. Entretanto, Mekas nota, isso não surgiu enquanto ato programado mas como *gesto de procura*. No início da sua atividade, em Nova York, por faltar-lhe dinheiro e tempo – aspectos essenciais de uma produção cinematográfica –, o artista é obrigado a trabalhar com e em pedaços: “Tive apenas fragmentos de tempo que me permitiram filmar apenas fragmentos de películas. Todo o meu trabalho pessoal tomou a forma de notas” (MEKAS, 2015, p. 129).

Ao revisar essas anotações, essas frestas de acontecimentos audiovisuais, fragmentos e possibilidades, Mekas compreende que o material, à primeira vista tão caótico e desorganizado, em realidade apresenta fios unificadores. E percebe algo ainda mais potente para a sua produção visual: a diferença que ele cria como fundamental entre o diário escrito – subjetivo, reflexivo – e o diário filmado – mera reação à realidade que se impõe à câmera – mostra-se esfumada:

Quando filmo, também estou refletindo. Eu pensava que só estivesse reagindo à realidade. Não tenho muito controle sobre ela e tudo é determinado por minha memória, meu passado. De forma que filmar também se torna um modo de reflexão. (MEKAS, 2015, p. 131)

O filme-diário torna-se a câmera em busca da captação do presente. Um presente que retorna como memória, como passado, como frestas de subjetividade. Atrás da máquina, o cineasta-escritor. O *film-maker*, como ele assina um de suas produções, depois transformada para o vídeo. O vídeo enquanto uma forma de vida; a idéia de uma vida que não se distingue da sua própria forma. A idéia de uma obra de arte – em uma obra de vídeo – que gesta a memória e a estranha perante aquilo que permanece esquecido.

Em seu pensamento acerca da arqueologia da arte para podermos refletir sobre o contemporâneo<sup>5</sup>, o filósofo Giorgio Agamben retoma do verbo *gestere* o gesto como uma proposta de pensamento sobre o fazer artístico. O gesto como algo que está entre a noção de fazer e a noção de atuar; o gesto como o terreno do entre. O que caracterizaria o gesto dentro da produção artística (mas não se restringe a ela) seria a comunicação de uma comunicabilidade; aquilo que mostra o ser na linguagem do homem; a pura medialidade. O mostrar-se daquilo que não pode ser dito. O que caracteriza o gesto é que nele não se produz nem se age mas se assume e se suporta. O gesto é, ao mesmo tempo, potência e ato.

Em 1987 – data cunhada pelo próprio Mekas<sup>1</sup> –, se dá a sua migração para o vídeo; em um primeiro momento, em busca de um dispositivo tecnológico mais rápido no objetivo de captura do instante. Sua produção em vídeo, como se verá, ganha outros contornos: planos mais longos, algumas vezes estáticos, surgimento de sequências inteiras sem cortes. Todavia o pensamento imagem-

literatura, imagem–potência, imagem–gesto, suas notas fragmentadas, editadas, descentralizadas continuam. Reverberam. (Agamben ainda escreve que o processo da escrita, a *escritura*, é em si mesma uma proposta profana, por abarcar o dizível e o indizível; por conter a potência que incessantemente excede suas formas e realizações. Mekas continuamente escreve: em imagem).

Em vídeo, o projeto de filme–diário de Mekas organiza–se ainda mais em sua politopia, revela–se um lugar de um metadiscurso sobre o cinema (não só o de Mekas) e põe o tempo como vértice da imagem. Como coloca Philippe Dubois, “o vídeo não mais como uma maneira de registrar e narrar, mas como um pensamento, um modo de pensar” (DUBOIS, 2004, p. 97). Mekas passa a expor, em sua produção em vídeo, o próprio ato criativo–reflexivo: o vídeo como gesto. Em sua busca audiovisual pelas imagens da memória, pelo território da beleza, Mekas explicita a medialidade; gesticula a busca pela imagem; gesticula a imagem.

“365 Day Project”<sup>2</sup>, “ é composto de vídeos entre 3 e 10 minutos, filmados entre 1982 e 2007, editados digitalmente em vídeo por Jonas Mekas e postados um a cada dia, todos os dias, durante um ano. Há cenas de arquivo e cenas filmadas propositadamente. Há entrevistas com amigos e há depoimentos de Mekas para a câmera. Há *haikais* videográficos e pequenos curtas–metragens narrativos. Há diversos países: Estados Unidos, França, Lituânia, Finlândia. O filme–diário, a escrita audiovisual de Mekas, ganha outras potencialidades em “365”: além do registro da vida, além da narração da beleza da vida, há um modo de pensar esta vida, um modo de pensar a produção de imagens desta vida.

No vídeo de 19 de abril de 2007 do “365”, Mekas mira a cidade de Nova York e, com a mão ocupando todo o quadro, a oferece. Com o zoom, busca a imagem da sua casa, murmurando ao fundo: “em algum lugar, está, está;”. Procura o Empire State Building no pôr–do–sol. Uma, duas, três vezes. Ao revê–lo – não se trata de enquadrar; mas de *rever* –, o oferece novamente. Não se trata de montar imagens, mas sim de mixá–las, multiplicá–las. Imagens de tempo, do tempo do cinema, do tempo da arte, gestualizadas a *quem vê*. “I give it to you, all New York and all Manhattan. I give it to you all Brooklyn. All Empire State Building.”

Não podemos esquecer que, além de símbolo estático de toda uma narrativa particular desta cidade – com seus personagens arquitetônicos próprios –, o Empire State Building é o protagonista do vídeo *Empire*, em que Andy Warhol o filma por oito horas e cinco minutos, sem som. O resultado final foi uma ruptura monstruosa com o modo como se concebia a experiência do tempo em uma produção de artes visuais. *Empire* foi concebido por Warhol e executado por Mekas.

Se o ato é a realização da potência e a idéia de gesto é a de um ato que realiza a potência, não destruindo–a mas de alguma forma mantendo essa potência em suspenso, este vídeo é uma provocação em ato: o gesto de quem não está interessado em alcançar plenamente uma imagem mas em oferecê–la, em todas as suas camadas, ao outro. Esta imagem, este vídeo, esta obra é um convite: não sabemos exatamente o que fazer (trataria–se, no entanto, de *fazer* algo?) contudo a brecha foi aberta.

## **O GESTO COMO CRISTAL DA MEMÓRIA: A IMAGEM DO TEMPO**

Para analisar uma produção visual, o teórico da imagem Hans Belting propõe uma distinção entre imagem, mídia e corpo (BELTING, 2006), sendo a imagem uma entidade simbólica atravessada pela seleção e pela memória, ou seja, pelo tempo; a mídia, o agente pelo qual as imagens são transmitidas; o corpo como o agente relacional entre o fabricante/performer da imagem e quem percebe esta imagem. A mídia é o dispositivo através do qual a imagem toma corpo, constitui–se em uma presença realizada pela relação entre o fabricante da imagem e quem a percebe. Cada vértice dessa triangulação é interdependente do outro.

No entanto, tais vértices não são instâncias estáveis; estão em constante intercambiamento dentro de um processo de ressignificação simbólica. Pois, como escreve Belting: “os papéis designados à imagem, à mídia e ao corpo variaram constantemente, mas sua íntima interação mantém–se até os dias de hoje. Imagens não somente espelham um mundo externo; elas representam também estruturas essenciais do nosso pensamento” (BELTING, 2006). Podemos pensar, por exemplo, uma imagem em termos de *o quê* (o problema de uma imagem) e *o como* (a transmissão desta imagem) em relação a uma subjetividade temporal. Qual seria, então,



Figura 1 – Reprodução de frame do vídeo 19 de Abril de 2007.

a entidade simbólica criada por Mekas, capaz de atravessar 365 vídeos e constituir-se em corpo de imagem através do vídeo?

No processo de desenvolvimento de seus preceitos lingüísticos, o cinema desenvolveu-se enquanto indústria e tornou o movimento seu motor; tanto motor narrativo quanto de percepção do tempo: as situações consequenciam-se umas às outras de forma objetiva, através da montagem, definindo o que convencionou-se chamar de cinema moderno. Ao analisar essas situações, induzidas e prolongadas pela ação, o filósofo Gilles Deleuze conceitua-as como “imagens-movimento”.

Entretanto, surge a partir da década de 1960, “uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar.” Este cinema - ou esta forma de pensar, produzir e criar imagens audiovisuais -, Deleuze conceitua como “imagem-tempo”. E ao tratar, no cinema, da passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, Deleuze demarca que este é “um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas formas de montagem”.

É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem

independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura. (DELEUZE, 1995, p.88)

Deleuze encara essa forma-tempo de pensar e agir sobre o cinema tendo como átomo a imagem-cristal, por através de onde, caleidoscopicamente, conseguimos apreender o tempo em todas as suas camadas, e não mais como uma linha reta evolutiva progressiva. Pensar o contemporâneo, a imagem contemporânea, como uma intrincada e inesgotável relação entre passado e presente; contemplar o agora como apenas possível por conter a origem e o devir.

É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se *vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal. (DELEUZE, 1995, p.102)

Este pensamento pode ser aproximado ao de Agamben quando este pensa o gesto como o “cristal da memória histórica”. O pensamento ético que guarda no gesto a escrita do contemporâneo como uma que se percebe cheia de moderno e de

arcaico, onde um passado cronológico está pleno de porvir, e onde um emana e ressurge no outro.

Quando nos deparamos com o filme de 6 de Janeiro de 2007, em que Mekas traz imagens feitas em película para uma edição em vídeo em que ele, acompanhado de Taylor Mead e Jerome Hill, vão à região de Provence, na França, e visitam o castelo do escritor Marquês de Sade e determinadas paragens por onde teriam passado o pintor Cézanne e o poeta Petrarca, compreendemos o sentido do gesto enquanto cristal da memória ou da imagem-cristal. Mekas busca em suas anotações de película imagens que o tragam ao 2 de Janeiro de 2007; o agir do presente imbrica-se no passado. Neste caso, o duplo passado: estaria Mekas vendo a mesma paisagem vista por Sade, por Cézanne, por Petrarca?

A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. (...) A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens

puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança.” (DELEUZE, 1995, p.28)

Petrarca, aliás, aparece neste projeto quase como um *leitmotiv*: no vídeo de 01 de janeiro de 2007, a origem ou a pedra fundamental de “365”, poder-se-ia dizer, temos Jonas Mekas dedicando o início do seu projeto à série de 365 poemas escritos pelo italiano à sua musa Laura. É uma inspiração, uma sugestão, uma arqueologia das suas referências para dar início a um projeto, a uma potência criadora. Mekas ocupa 2/3 do quadro, recortado por uma luz que obscura tudo ao seu redor. (A própria noção de *leitmotiv*, na prática das artes visuais de Mekas poderia ser visto como um gesto da arte, na concepção Agambeniana: algo que retorna, algo do incompreensível, do indizível que retorna e invade o real.)

Subitamente, do interior do clube em Nova York onde Mekas declama, temos um corte na montagem para o exterior, onde jovens homens e mulheres pulam e dançam; alegremente vivem. No entanto, sem som – por isso, mesmo, aliás – vemos a alegria do corpo, a festa do corpo, a alegria de um ano que começa, de um projeto que começa, de uma idéia que começa, a alegria pela

alegria (não há fogos de artifício, não é a típica imagem da passagem do ano em Nova York, na Times Square), o gesto puro da celebração.

Não estaria aí, na alegria pela alegria, na força de uma idéia que começa – sem ter a necessidade prerrogática do fim –, a profanação do improfanável, a perseguição do gesto ou da impressão de um gesto? A perseguição das frestas de subjetividade, da liberdade humana, da cesuras entre poder ser e poder não ser? Mekas, nos seus escritos de reflexão sobre sua produção audiovisual, afirma buscar a liberdade, a beleza, a casa de onde foi expulso pela guerra. Porque elas existem – a liberdade, a beleza, a casa. O que falta é o toque da câmera, o toque que torna a cidade de Nova York a Nova York de Mekas. Pode-se dizer, portanto, que a entidade simbólica própria ao cineasta, que atravessa a dimensão do cristal do tempo, seria o gesto da procura da beleza pelas frestas da realidade?

Não gosto de nenhuma forma de mistério. Quanto mais puder contar em meus filmes, mais feliz eu fico. (...) Quando você filma, você segura a câmera em algum lugar, não exatamente onde está o seu cérebro, um pouco mais abaixo, não exatamente onde está o seu coração – um pouco mais acima. Você vive continuamente dentro da situação, em um *continuum* de tempo, mas você filma apenas em trechos. A realidade filmada é constantemente interrompida. E em seguida, retomada... (MEKAS, 2015, p. 137)

### **ALTERMODERNISMO: UM ARQUIPÉLAGO A SER VIAJADO NO TEMPO E NO ESPAÇO**

Dubois afirma ser o vídeo o espaço, por excelência, do tempo e não do espaço. O vídeo constituindo uma imagem-ato, existente por ela própria. O lugar do vídeo seria o da politopia, a heterogeneidade estrutural do espaço. Os teóricos e videoartistas Anne-Marie Duguet e Jean-Paul Fargier apontam para uma característica basilar: o vídeo promove a desterritorialização do cinema.

Para o crítico de arte Nicolas Bourriaud, a essência da prática artística é a intersubjetividade. Criar formas é inventar encontros possíveis. Uma imagem só tem sentido desta maneira, como num jogo de tênis: “alguém mostra algo a alguém que o devolve à sua maneira”. Toda forma é um rosto que nos olha. O algo apenas se torna uma forma quando se está mergulhado na dimensão do diálogo.

Para Bourriaud, o caos e o frenesi da época contemporânea provocam uma interrelação entre



Figura 2 – Reprodução de frame do vídeo 01 de Janeiro de 2007.

texto e imagem, tempo e espaço. A produção artística atual seria afetada profundamente por um sentido migratório, territorial em primeiro plano, e lingüístico-estético, em segundo. As obras apresentam simultaneamente diversas camadas de tempo e espaço, comunicam-se diretamente com o espectador – realizando-se nesta troca –, e têm a fragmentação e o nomadismo como temas principais ou perpassantes.

O aumento das comunicações, viagens e migrações estão a afetar a maneira como vivemos. A nossa vida é marcada por um caótico e frenético universo. A Arte de Hoje explora os laços que o texto e imagem, tempo e espaço, constroem entre eles. (BOURRIAUD, 2009, manifesto traduzido)

A tecnologia, as experiências artísticas realizadas em um suporte tecnológico, como, por exemplo, na internet, tornam-se não mais um objeto *em rede*, mas constituem-se em uma experiência de um espaço a ser experimentado, explorado e vivido. Um espaço onde suas fronteiras são delimitadas pelo outro; por quem o experimenta e por quais conexões o outro deseja realizar (quais ruas deseja atravessar e quais esquinas deseja geografiar). Bourriaud, por exemplo, faz uso da imagem do arquipélago para ilustrar o seu conceito de altermodernismo:

It is both unified and separated: an example of the relationship between one and many. Islands of thoughts and forms are clustered together, yet they may not have a total 'continental' definition. Artists are not only crossing national borders but also breaching the traditional artistic borders of form and medium. Transgressing these borders, artists link mediums and forms, geographies and time periods. (BOURRIAUD, 2009, manifesto)

Ora, ao mirarmos "365", a idéia do arquipélago ganha "corpo": um corpo digital, infinito, pulverizado, com imagens-cristais que atravessam tempos cronológicos e promovem outras dimensões temporais; imagens que cruzam-se a partir do outro, do toque do outro, do gesto de ativação do outro.

Poderíamos, então, conceituar o projeto de Mekas por um viés de *altergesto*. Mekas nos oferece o seu mundo através do gesto, de um toque cheio de medialidade, que não busca um fim sequer uma ação, um toque interessado na comunicabilidade com o outro, um toque que se inicia somente quando o outro, em qualquer lugar que esteja, em qualquer época que esteja, diz "sim" ao seu convite.

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e os seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Esse meio, essa produção em vídeo e sua

replicação na rede, é a afirmação da medialidade: é uma obra gestual. Um gesto–arquipélago, que vai e volta no tempo e convida outros a formarem imagens consigo, independentemente de terem produzido ou não estas imagens. Um gesto do altermoderno, cheio de linhas que cruzam territórios, experiências e calendários. Um *altergesto*, portanto.

“Por sua vez, há outro grupo de pessoas que são arrancadas de suas casas à força – seja por força de outras pessoas ou por força das circunstâncias. Quando você é arrancado dessa maneira, sempre quer voltar para casa, o sentimento fica, nunca desaparece. (...) Você tem de deixar sua casa pela segunda vez. Então o sentimento começa a mudar. Por isso eu filmava Nova York mas era sempre como se filmasse a Lituânia.” (MEKAS, 2015: 139).

## NOTAS

1. A data referida pode ser encontrada em entrevista filmada de Jonas Mekas concedida a Amy Taubin em setembro de 2003.
2. Chamaremos o projeto, por fins de economia, nas próximas indicações, apenas de “365”.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. In: Concinnitas n.08, revista do Instituto de Artes. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: Uma nova abordagem à iconologia. In: **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia n.08**, revista do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. São Paulo: PUC, 2006.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Lisboa: Dafne Editora, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproduction**. New York: Lulas & Stenberg, 2002

BOURRIAUD, Nicolas. **Altermodern**. Inglaterra: Tate Britain, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São

Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEKAS, Jonas e MOURÃO, Patrícia (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

## Sobre a autora

Letícia Simões nasceu em Salvador, em 1988. Formou-se em Comunicação na PUC-Rio e estudou Cinema na London Academy of Film, Media and TV e Artes Plásticas na Art Academy. É mestranda em Estudos Contemporâneos da Arte na Universidade Federal Fluminense (RJ), com o projeto de pesquisa sobre a obra “365 Day Project”, do cineasta Jonas Mekas. É diretora de dois longas-metragens documentários: “Bruta Aventura em Versos” e “Tudo vai ficar da cor que você quiser”. O último recebeu Menção Honrosa no Noida Festival (Índia) e foi escolhido Melhor Documentário no Cinelatino Toulouse (França).